‘Bloemen in Gethsemané’

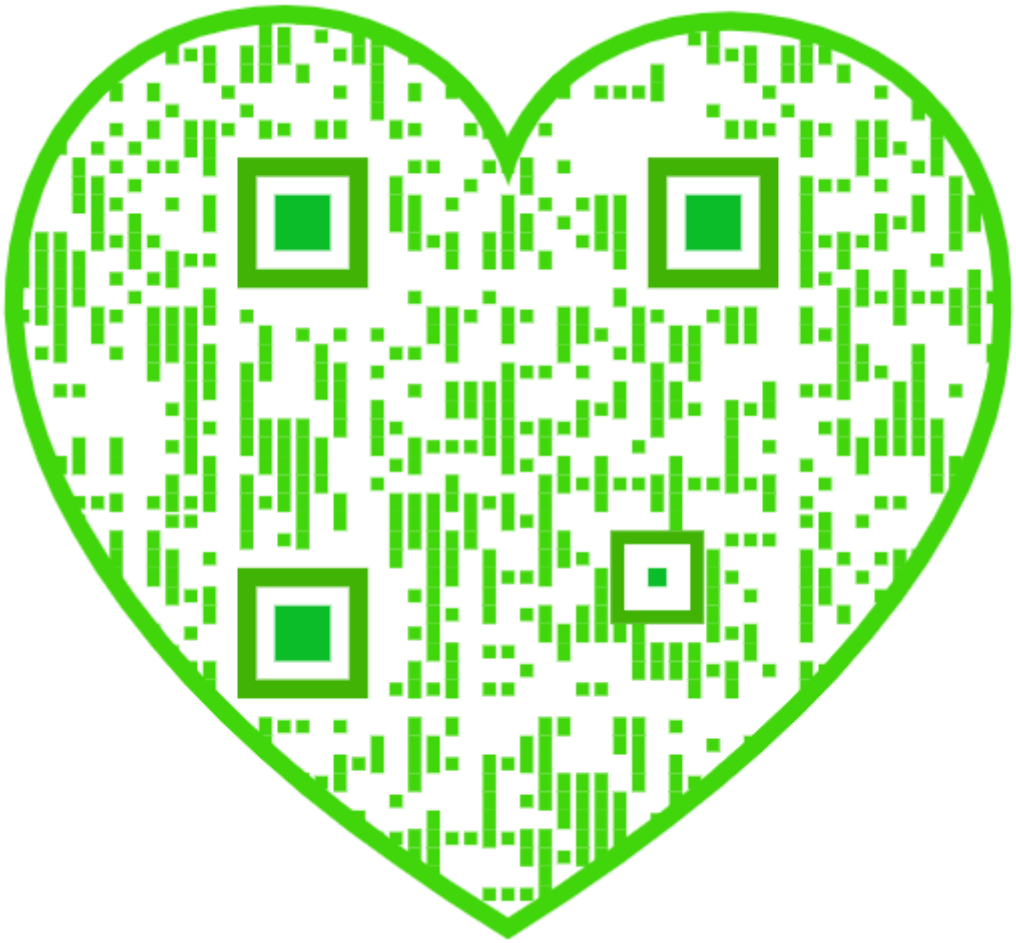
L. Strengholt

bron
L. Strengholt, ‘Bloemen in Gethsemané.’ In: L. Strengholt, *Bloemen in Gethsemané. Verzamelde studies over de dichter Revius.* Amsterdam, 1976, p. 9-44.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/stre006bloe01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Bloemen in Gethsemané

1

Als Revius tegen 1630 zijn poëzie bijeenbrengt voor een uitgave, geeft hij aan de bundel de naam *Over-ysselsche Sangen en Dichten*. Die titel vertelt de lezer dat hij tweeërlei onder ogen krijgt: poëzie om te zingen en poëzie om te lezen. Uitzonderlijk is de verzameling daarin allerminst; de *Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught*, om maar iets te noemen, bood ongeveer twintig jaar eerder dezelfde afwisseling van lees-verzen en zang-verzen. Ook de lyriek van een dichter als Hooft kan zonder enige geforceerdheid als een verzameling 'Sangen en Dichten' gekarakteriseerd worden.

Wie in de dichtbundel van de Deventer predikant bladert - hetzij in de oorspronkelijke uitgave, hetzij in de editie van prof. Smit - springt al dadelijk het onderscheid in het oog. De liederen hebben een strofische opzet en verschillen dientengevolge reeds typografisch van de lees-verzen, die met uitzondering van de sonnetten en een aantal andere gedichten een strofe-indeling missen. Bovendien geven melodie-aanduidingen, boven de zang-verzen geplaatst, het lied-karakter aan. Ze doen ons de dichter kennen als een man die vertrouwd is met de populaire melodieën van zijn tijd. Dat niet alleen. Hij kent ook de tekst van die veelgezongen liedjes en maakt er niet zelden voor de opbouw van zijn eigen teksten gebruik van. Iedere neerlandicus weet, dat Revius 'vergeestelijkende' bewerkingen geleverd heeft van toen moderne dichters als Hooft en Bredero, van Franse dichters ook. Het is voor het vervolg van mijn betoog van belang dit te beseffen. De calvinist had de bekoring ondervonden van liedjes als 'Vluchtige nimf waarheen zo snel', 'Het vinnig stralen van de zon', 'Tant que vivray en age fleurissant' en zo voort. Dat hij een bijzondere belangstelling voor muziek had en die kunst daadwerkelijk beoefende, is trouwens evenzeer bekend. 'Streng calvinistisch, *en toch* buitengewoon muzikaal', zeggen sommige mensen in zo'n geval.

Een paar teksten in de *Over-ysselsche Sangen en Dichten* hebben als alle liederen een markante strofische structuur, terwijl toch

Christus in de hof van Olijven - detail van een retabel uit de kerk van Sint-Maartensdijk (Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht)

een melodie-aanduiding ontbreekt. Dit is onder andere het geval bij een gedicht uit die ongeëvenaarde passiepoëzie, die tot de hoogtepunten in de Nederlandse religieuze lyriek behoort, een gedicht dat op zichzelf tot het allermooiste van Revius' poëzie gerekend wordt, 'Bloedige Sweet'.

In lyrische bewoordingen is de lof van het gedicht bezongen. Van de bloemen die erin beschreven worden zegt Martinus Nijhoff: 'Ziehier de gekwelde bloemen te heerlijker stralen, naarmate zij meer van het drama zijn doordrenkt'. [1] Smit formuleert het in zijn proefschrift over de dichter Revius zo: 'daar in de openheid verzacht zich alle tragiek tot een wonderlijk en liefelijk gebeuren: een droom, een sproke. Christus' lijden bloeit er open tot een bloem' en even verder spreekt hij van 'de wonderensfeer in deze mystiek'. [2] Van Es heeft het over 'een wonder van geestelijke allegorie', over een 'mysterieuze sfeer van werkelijkheid en droom, waar de sonore namen en de verbeelde kleuren de geheimzinnige dragers zijn der emotie'. [3] Ook wie minder uitbundigheid ter beschikking heeft zal in het gedicht de hand van de meester herkennen:

Bloedige Sweet

1.
Trage siel, die in my slaept
Geeut en gaept,
Wilt u bruygom niet vergeten.
Waket op, en comt hem dra
Volgen na
Inden hof van Oliveten.

2.
Siet hoe hem u Schepper buckt,
Onderdruckt
Door u eysselijcke sonden.
Siet hoe hem sijn teere huyt
Berstet wt
In wel duysent-duysent wonden.

1 'Jacobus Revius 1586-1936', *De Gids* 1936, blz. 180-91, ook in *Verzameld Werk* deel II (Amsterdam-Den Haag, 1961), blz. 806-19. Het citaat aldaar op blz. 819.
2 W.A.P. Smit, *De dichter Revius* (Amsterdam, 1928), blz. 175-76.
3 G.A. van Es, *Barokke lyriek van protestantsche dichters in de zeventiende eeuw* (Groningen, 1946), blz. 17.

3.
Ah! sijn sweet is enckel bloet,
Met een vloet
Stralende van sijne leden
Ah! de aerde drinckt haer sat
In het nat
Sijpende van zijne treden.

4.
En my dunckt dat ick aenschou
Desen dou
Opwaerts inde bladen trecken;
Was t'angierken niet snee-wit,
Dat nu sit
Oversaeyt met bonte plecken?

5.
T'blonde roosken gloeyt sijn schoot
Sangels-root;
En de bleecke Tulibanten
Sijn verkeert (of droomtet my?)
Op de ry
In gemengde flamboyanten.

6.
Maer een bloem int duyre bloet
Opgevoet
Sie ick wter aerden comen;
O hoe liefelijcken bloem!
Die den roem
Allen cruyden heeft benomen.

7.
Godes milde goedicheyt
Wtgebreyt
Over die de sonden rouwen
Is haer alder-soetste naem,
Hullepsaem
Diese met geloof aenschouwen.

8.
Droeve siel, die in my weent,
Sucht en steent
Wilt dees bloeme niet vergeten;
Ider hofken dat ghy siet

Draechtse niet
Maer den hof van Oliveten. [4]

Er kan natuurlijk geen sprake van zijn, dat we van een gedicht, onverschillig of het uit het verleden of uit onze eigen tijd afkomstig is, de komplete context zouden kunnen kennen en doorzien. De context in zijn volheid bestaat immers in de ‘volheid van de tijd van ontstaan’, de hele historische situatie in al haar veelzijdigheid en complexiteit, waarvan het oeuvre waarin het gedicht figureert deel uitmaakt.

Om een Nederlandse tekst uit 1630 althans elementair te kunnen verstaan en genieten hoeft men intussen niet per se historisch geschoold te zijn. Er zijn nog genoeg min of meer rechtstreekse, ik wil zeggen niet door afzonderlijke systematische studie verworven, contactpunten met die verre tijd. In het Nederlander-zijn, in het deelnemen aan de Westeuropese cultuur, in het mens-zijn in het algemeen is reeds een algemene basis voor fundamenteel begrip gelegd. Ook dan kan natuurlijk bij het lezen van een oude tekst nog alles misgaan. Maar dat is in niet mindere mate het geval met contemporaine literatuur. Wat er overigens ook veranderd mag zijn, in de taal van de zeventiende eeuw herkennen we met veel gemak, met enig ongemak soms (wat betekent ‘sangels-root’?), onze eigen taal, zij het ‘onze eigen taal anders’. In ieder geval zijn er ook in de taal nog verbindingslijnen genoeg. En wat de cultuursituatie betreft - veel toch ook uit die oude tijd is ons door overlevering vertrouwd gebleven, of opnieuw vertrouwd geworden. Hoezeer bijvoorbeeld in onze eeuw de christelijke kerk en het door haar beleden geloof tallozen vreemd geworden is, benauwend vreemd, een zekere kennis van de christelijke geloofsvoorstellingen en van de Heilige Schrift kan de enigszins ontwikkelde Nederlander toch niet geheel en al ontzegd worden. Zo zal die Nederlander er wel niet veel moeite mee hebben, in het gedicht van Revius dat ik in deze studie een wat bredere context wil ‘bezorgen’ een bekende bijbelse geschiedenis te herkennen: het moment uit de heilsgeschiedenis, waarop Jezus Christus, in de nacht vóór zijn lijden in gebed in de hof van Gethsemané, in zo'n ontzetting verkeert, dat zijn zweet in grote druppels bloed over zijn lichaam afloopt. Men kan het verhaal vinden in het Lukasevangelie:

4 Editie-Smit, I, blz. 218-19. Een Engelse vertaling in Henrietta ten Harmsels bloemlezing, blz. 106-09.

> ‘En uitgaande vertrok Hij, gelijk Hij gewoon was, naar den Olijfberg; en Hem volgden ook zijn discipelen. En als Hij aan die plaats gekomen was, zeide Hij tot hen: Bidt, dat gij niet in verzoeking komt. En Hij scheidde zich van hen af, omtrent een steenworp, en knielde neder, en bad, zeggende: Vader, of Gij wildet dezen drinkbeker van Mij wegnemen! Doch niet Mijn wil, maar de Uwe geschiede. En van Hem werd gezien een engel uit den hemel, die Hem versterkte. En in zwaren strijd zijnde, bad Hij te ernstiger. En zijn zweet werd gelijk grote droppelen bloeds, die op de aarde afliepen. En als Hij van het gebed opgestaan was, kwam Hij tot zijn discipelen, en vond hen slapende van droefheid; en Hij zeide tot hen: Wat slaapt gij? Staat op en bidt, opdat gij niet in verzoeking komt’ (Lukas 22, 39-46, Statenvertaling, in gewijzigde spelling).

Betekent wat hierboven gezegd is ten aanzien van de bestaande verbindingslijnen nu, dat de filoloog zich tot woordverklaring beperken kan? Ik geloof van niet. De filoloog staat mijns inziens voor de (onvervulbare) taak, de komplete context te reconstrueren om de relatie tussen de tekst en zijn ontstaansomgeving doorzichtig te maken. Het bereiken van volledigheid is daarbij weliswaar een illusie, maar een, waarvan hij nooit kan afzien. Bovendien troost het hem, dat er een begin is van wezenlijke verstandhouding met het verleden. Zonder dat zou de mens geen mens zijn.

2

‘Bloedige Sweet’ is een gedicht van een opmerkelijke aanschouwelijkheid. De ik-figuur, de dichter, wekt zijn ziel op om naar Gethsemané te gaan en daar te *zien* (tweede strofe), en wat daarna volgt is de ‘tekening’ van wat gezien wordt. De vraag naar de achtergrond van de tekst omvat aldus op natuurlijke wijze de vraag naar de manier waarop het lijden in Gethsemané in de beeldende kunst voorkomt. In concreto, dat wil zeggen met ons gedicht in gedachten, moet dat de vraag zijn: kent de kunstgeschiedenis dit in de literatuur unieke thema van de bloemen in de hof der olijven, die door het bloed van Christus rood gekleurd worden en van de bloem der genade, die nieuw opschiet uit de grond?

In de grote werken over de iconografie van de christelijke kunst heb ik vergeefs naar dat thema gezocht. Gertrud Schiller spreekt wel over de omstandigheid, dat op de kunstwerken van de late middeleeuwen het landschap fungeert als expressiemiddel: zo b.v. olijfbomen die neerbuigen naar de biddende Christus; ‘auf den Altar aus Wittingen begleiten steile, kahle Felsen die Bewegung seiner flehentlich erhobenen Hände’. [5] Het is duidelijk dat we hier met een compositorisch motief te doen hebben. Over rood gekleurde bloemen in de olijvenhof lezen we bij Gertrud Schiller nergens.

Louis Réau behandelt in zijn *Iconographie de l'art chrétien* uiteraard ook Jezus' doodsstrijd in de ‘jardin des Oliviers’ en noemt drie momenten die zich in de thematiek rondom Gethsemané voordoen: 1. de biddende Christusfiguur; 2. de engel die Christus troost; 3. Christus die de slapende discipelen wekt. De gebedshouding van Jezus is verschillend: soms wordt Hij geknield afgebeeld, soms uitgestrekt op de grond. Over bloemen lezen we ook bij Réau niets. [6]

In *Openbaar Kunstbezit* heeft Van der Meer eens een detail van een retabel uit de kerk van Sint Maartensdijk besproken, voorstellende Christus in de hof der olijven, en het is opvallend dat ook hij de stereotypie in de uitbeelding van Gethsemané sterk accentueert: ‘Altijd weer beeldde men, op de achtergrond, de op de aarde liggende of geknielde gestalte van de Heer; op de voorgrond de drie slapende apostelen; de omgeving alleen, met de olijfbomen, en de lichte aanduiding van de nacht, varieerde enigszins’. Op dit laatste gaat Van der Meer evenwel niet verder in. [7]

De grote iconografische verzameling op het kunsthistorisch instituut van de Vrije Universiteit te Amsterdam laat zien, dat er meer variaties bestonden. De engel die Christus ondersteunt is soms niet, soms wel afgebeeld, de ene keer met de kelk van het lijden in de hand, de andere keer met een lauwerkrans. Niet zelden zien we in de verte reeds de soldaten naderen onder aanvoering van Judas. Ook bloemen ontbreken niet helemaal. Zo bestaat er een zestiende-eeuws Italiaans wandtapijt, in 1920 bij Mak te Amsterdam geveild, waarop

5 Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst. Band II. Die Passion Jesu Christi* (Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1968), blz. 61.
6 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II (Paris, 1957), blz. 427-31.
7 F. van der Meer in *Openbaar Kunstbezit* deel 2 (1958), blz. 34 e.v.

in de benedenrand een massa bloemen staan afgebeeld. Evenzo vinden we wat bloemen op laat-middeleeuwse retabels uit Bohemen en Moravië. Er is echter niets dat erop wijst, dat de bloemen meer zijn dan decoratie of ten hoogste aanduidingen van de tuinachtige omgeving; niets dat erop wijst, dat de bloemen, verkleurd door het bloed van Christus, een centraal motief in het uitgebeelde verhaal zouden zijn.

Op grond van dit alles waag ik het, totdat het tegendeel blijkt, aan te nemen dat Revius' bloemen-gedicht uit een oogpunt van kunstgeschiedenis uniek is. De vraag ‘waar komt het bloemen-thema vandaan?’ krijgt geen antwoord vanuit de christelijke kunst.

In het grensgebied van literatuur en beeldende kunst, de emblematiek, heb ik althans éénmaal iets aangetroffen dat verwant lijkt. Het is een emblema van Jacobus à Bruck, een Duits dichter, in een bundel van 1615. [8] Op de afbeelding zien we een bloem, opbloeiend uit een hart dat in een omheining van doornen ligt. De omheining doet sterk denken aan de doornenkroon van Christus en daarin zou een aanknopingspunt met Revius' gedicht gegeven kunnen zijn, al dient overwogen te worden, dat Gethsemané iets anders is dan wat vervolgens gebeurde voor Pilatus' rechterstoel, bij Herodes en op Golgotha. Het emblema past de afbeelding ook niet toe op Christus, maar op het lijdende hart van de mens in het algemeen. De essentie van Revius' voorstelling: het rood worden van de bloemen in de hof, is helemaal afwezig.

Het is denkbaar dat een lezer die thuis is in Knuvelders *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* me interrumpeert en zegt: je bent op de verkeerde weg, je had van tevoren kunnen weten dat de kunsthistorische weg zou doodlopen, want ‘de muziek droeg hij (Revius) een even warm hart toe als hij de beeldende kunst, “het lamme poppen-werck en dode schilderij”, verwierp’. [9] Mijn antwoord is, dat in dit citaat een uit zijn verband gerukte versregel van de dichter moet dienen om een niet op werkelijk onderzoek gebaseerde onhistorische constructie een schijn van feitelijkheid te verlenen. Zo'n antithetische formule is verleidelijk: hartstochtelijk liefhebber van muziek, hartstochtelijk hater van beeldende kunst. Maar

8 Henkel-Schöne, *Emblemata* (1967), kolom 1030.

9 G.P.M. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* deel II^{5} ('s-Hertogenbosch, 1971), blz. 195.

ze beantwoordt niet aan de werkelijkheid. Daarom is ze een goedkope formule. Ze is eenvoudig onwaar. Revius heeft zich laten portretteren: is dat mogelijk (bij een principieel man als deze dominee) wanneer men de schilderkunst 'hartstochtelijk verwerpt'? Er zijn in zijn poëzie blijken te vinden van positieve waardering voor de schilderkunst: hij spreekt ergens over een 'kenner van de konst' (I, 19), over de 'beeltenis van een goet meester wtgewracht' (I, 19); hij gebruikt het maken van portretten als een beeld voor een bepaalde vermaning aan zijn medechristenen (I, 20); hij stelt de 'constenaer' die een goed werk levert tegenover de 'brodder', de knoeier die er niets van weet te maken (I, 261); hij brengt zonder enige toon van misprijzen de 'meester' ter sprake die een beeld in een vorm giet en hergiet tot het kunstwerk gaaf is (I, 260); een van zijn gedichten begint met de vraag: 'Wiens is dit fraeye werck?' en het antwoord luidt: 'van Cranach ist gemaket' (I, 75), en nu is weliswaar dat gedichtje een vertaling naar een Latijns epigram van Euricius Cordus, maar Arens, die daarop gewezen heeft, noteert terecht, dat Revius weet dat met 'Lucas' in Cordus' versje Cranach bedoeld is; [10] er is een epigram op een afbeelding van Sweelinck (II, 66); een beschrijving van de afbeelding op Frederik Hendriks halsketting (II, 66-67); de dichter prijst een gedenkpenning met het portret van de vereerde prins als een 'costel werck' (II, 141); er is, om een eind aan deze opsomming te maken, een drietal epigrammen 'Op het schippers glas te Deventer inde groote kercke' (II, 192).

Als ik het goed zie, verklaart de achtergrond van dat glasvenster, dat door de schippers aan de kerk geschonken werd, meteen iets van de afkeuring die in de door Knuvelder geciteerde versregel over 'het lamme poppen-werck, en dode schilderyen' doorklinkt. Omstreeks 1625 werden de beschilderde vensters uit de Deventer kerk verwijderd, het is niet moeilijk te gissen waarom: ze vertoonden rooms-katholieke voorstellingen. En die hoorden volgens de gereformeerden in de kerk niet thuis. Met verwerping van de beeldende kunst heeft dat niets te maken, met verwerping van beelden in de kerk alles. Hoe men daar verder ook over denken mag, deze 'beeldenstorm' moet gezien worden als uitdrukking van dezelfde verontwaardiging, die de dichter van Psalm 115 ertoe beweegt uit te roe-

10 J.C. Arens, 'Descriptio per dialogismum: Revius en Euricius Cordus', *SpL* 6, 1962, blz. 133-34.

pen: ‘Hunlieder afgoden zijn zilver en goud, het werk van des mensen handen. Zij hebben een mond, maar spreken niet, zij hebben ogen, maar zien niet; oren hebben zij, maar horen niet’ etc. Het is *deze* verwerping van beelden met een religieuze functie die Revius de woorden ‘het lamme poppen-werck, en dode schilderyen’ in de pen gegeven heeft. Het Woord van God is zo machtig, dat er in de kerk helemaal geen behoefte aan afbeeldingen is (I, 200-01). Revius brengt slechts het algemeen reformatorische standpunt ten opzichte van beelden in de kerk onder woorden.

3

Antwoord op onze vraag naar de ‘herkomst’ van de bloemen in Gethsemané krijgen we niet uit de kunstgeschiedenis, maar uit de literaire en exegetische traditie waar ‘Bloedige Sweet’ bij aansluit: de traditie die de versificatie (de strofe en de melodie) van het gedicht leverde; en die welke Gethsemané met het Hooglied verbond.

Ik heb er al op gewezen: ‘Bloedige Sweet’ is stellig een lied. Wie thuis is in de zeventiende-eeuwse poëzie zal er verder zonder moeite de melodie van herkennen. We hebben hier immers de strofe van Hoofts befaamde ‘Amaril, de deken sacht’, van het lied ‘Schoonste Nimphe van het wout’ - beide voor het eerst in de tweede editie van *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught* anno 1610 verschenen; [11] de strofe ook van beroemde Franse renaissanceliederen als ‘Quand ce beau Printemps je voy’ van Ronsard en ‘Avril’ van Belleau; de strofe, tenslotte, van tientallen gedichten uit de Franse literatuur van de zestiende tot de twintigste eeuw, en uit onze eigen zeventiende-eeuwse lyriek. De melodienotatie kan men onder meer vinden bij Van Duyse, bij Kazemier-Geraedts in hun uitgave van enkele liederen van Hooft, in Valerius' *Gedenck-clanck*, en in Zaalbergs uitgave van Hoofts *Granida* ‘in hedendaagse spelling uitgegeven’ in 1958. [12]

Intussen simplificeert spreken van ‘de’ melodie de werkelijkheid

11 *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught*, naar de drukken van 1608 en 1610 uitgegeven, ingeleid en geannoteerd door Dr L.M. van Dis met medewerking van Dr Jac. Smit (Amsterdam-Antwerpen, 1955). De genoemde liederen resp. op blz. 196-97 en 194-95.

12 Fl. van Duyse, *Het Oude Nederlandsche Lied* (herdr. Hilversum, 1965), blz. 503 e.v.; H. Geraedts en G. Kazemier, *P.C. Hooft: Liederen* (Utrecht-Brussel, 1947), nr. V; A. Valerius, *Nederlandtsche Gedenckclanck*, ed. - P.J. Meertens, N.B. Tenhaeff en A. Komter-Kuipers (Amsterdam 1942) blz. 225; P.C. Hooft, *Granida*, in hedendaagse spelling uitgegeven door Dr. C.A. Zaalberg (Zutphen, 1958), blz. 131.

van eertijds, want er bestonden variaties van, zoals men uit Van Duyse te weten kan komen. Die variaties konden vervolgens weer aanleiding zijn tot wijzigingen in de versificatorische opbouw van de strofe - maar dit is voor onze beschouwing van Revius' lied verder niet van belang.

Ik ga eveneens voorbij aan de vraag naar de oorsprong van de strofe door te verwijzen naar een artikel van Vaganay en wat andere Franse literatuurhistorici daaromtrent in het midden hebben gebracht. [13] Die oorsprong schijnt in de middeleeuwen gezocht te moeten worden. Als we onze Franse 'zegslieden' mogen geloven (en waarom zouden we niet?), is het Clément Marot, bij ons voornamelijk bekend als Psalmberijmer, die de strofe op drie rijmklanken zette: aab*cc*d, in afwijking van de vanouds gehanteerde schikking aabaab. Essentieel is natuurlijk vooral de lengte van de versregels. Als we het onderscheid tussen manlijk en vrouwelijk rijm verwaarlozen, zoals in de Franse literatuurwetenschap bij het tellen der syllaben gebeurt, dan valt de strofe te beschrijven met de cijfers 7.3.7.7.3.7., d.w.z. dat alle regels zeven lettergrepen omvatten, met uitzondering van de tweede en de vijfde regel, die er drie hebben. Het metrum is trochaeïsch.

Marot paste de strofe toe in zijn berijming van Psalm 38, en wel zo, dat de regels 1, 2 en 4, 5 vrouwelijk rijm kregen. Ik geef een voorbeeld uit Lenselinks *Les Psaumes de Clément Marot*, de eerste strofe van de Psalm:

> Las, en ta fureur aigue
> ne m'argue
> de mon faict, Dieu tout puissant;
> ton ardeur ung peu retire,
> n'en ton ire
> ne punis moy languissant. [14]

13 Hugues Vaganay, 'Une strophe lyrique au XVIe siècle', in: *Mélanges.... offerts a Joseph Vianey* (Paris, 1934), blz. 175-86; Ph. Martinon, *Les strophes* (Paris, 1912), blz. 14, 249-57; Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire* (2e ed., Paris, 1923), blz. 698.

14 Samuel Jan Lenselink, *Les Psaumes de Clément Marot*. Edition critique du plus ancien texte (Assen etc., 1969), blz. 160.

Martinon, in zijn boek *Les strophes*, noemt deze strofe ‘peu convenable d'ailleurs à un pseaume’. [15] Het lichte ritme met de korte regels 2 en 5 is niet geschikt voor een lied van berouw en boete. Ik signaleer deze opvatting nu zonder commentaar. Martinon noemt Marot de eerste die de strofe opbouwde met drie rijmklanken. Succes had deze vorm niet onmiddellijk. In de Pléiade begint niet Ronsard met het toepassen ervan, maar Pontus de Tyard en Du Bellay, in 1549. Ronsard volgt dan, maar in ‘strophes féminines’, d.w.z. beide strofehelften eindigen met vrouwelijk rijm, in de derde en zesde regel. Deze variant heeft in de Franse lyriek de overhand gekregen. Martinon vraagt zich af hoe dat te verklaren valt. ‘Il doit y avoir à cela une raison. Que la rime finale soit féminine, à vrai dire, cela n'a pas en soi une grande importance; mais puisque le second vers de chaque tercet n'est qu'un écho du premier, la rime masculine donnait sans doute à l'oreille des poètes un écho beaucoup plus net et plus tranché’. [16] De populariteit van deze strofevorm blijkt uit de cijfers: Ronsard heeft hem acht maal gehanteerd; Du Bellay vier maal; Baïf negen maal alleen al in zijn *Amours*, Magny vijf maal. Het succes was zo groot, dat zelfs de precieuze zeventiende eeuw de strofe niet uitbande. La Fontaine gebruikt ze. In de negentiende eeuw beleeft ze een nieuwe bloei, te beginnen met Sainte-Beuve, in zijn ‘A la Rime’, waarvoor Ronsard ten voorbeeld was met het eerder genoemde ‘Quand ce beau Printemps je voy’. Een befaamd gedicht in deze vorm is ook ‘Sarah la Baigneuse’ van Victor Hugo. Als het klassieke voorbeeld wordt evenwel beschouwd Belleau's ‘Avril’, door Martinon genoemd ‘la pièce type, qui est citée partout comme le modèle du genre’. [17]

In zijn opstel ‘Une strophe lyrique au XVe siècle’ [18] werkt Hugues Vaganay uit, wat Martinon, in zijn grote strofenboek had gezegd. Hij gaat in op Martinons oordeel, dat er disharmonie zou bestaan tussen ‘la forme et le fond’ in Marots 38e Psalm, disharmonie die niet verhinderd heeft, dat er heel wat religieuze liederen op de wijs van die Psalm geschreven zijn. Het belang van Vaganays artikel bestaat voornamelijk daarin, dat hij de beweringen van Martinon

15 *T.a.p.*, blz. 14.
16 *T.a.p.*, blz. 254-55.
17 *T.a.p.*, blz. 255.
18 Zie noot 13.

enigszins relativeert. De populariteit van Ronsards chanson van 1567 op de lente en de liefde [19] laat zich aflezen uit de talloze navolgingen of liederen met dezelfde beginregel. Tientallen dichters worden in dit verband opgesomd. Daaronder is Belleau met zijn 'Avril', het enige dat volgens deze auteur nog werkelijk in het bewustzijn van de Fransen voortleeft (anno 1934). Ook in het buitenland had de strofe enig succes; genoemd worden Italië en Engeland (John Donne, Francis Davison). De vele Nederlandse voorbeelden zullen wel niet binnen het gezichtsveld van de Franse geleerde gekomen zijn.

Het is niet nodig, het uit tweeëntwintig (in zijn oudste versie vierentwintig) strofen bestaande lied van Ronsard in zijn geheel te citeren. Volgens Laumonier [20] is het chanson een navolging van de twaalfde canzone van Petrarca en van diens sonnet 124. Het eerste gedeelte van Ronsards lied is evenwel allerminst petrarkistisch, veeleer in overeenstemming met de beschrijvende aanhef van troubadoursliederen. Men vindt er die dubbele verrukking in, om de lente en de liefde, die karakteristiek is voor de lyriek der troubadours. [21] Ook het derde gedeelte van Ronsards gedicht is verre van verwant met Petrarca, daarvoor bevat het al te zeer de ondubbelzinnige erotische verlangens van de dichter. Die stammen niet uit Petrarca's idealisme, maar zijn de rechtstreekse voortzetting van een traditie waartoe Catullus, Janus Secundus, Ariosto en Sannazarro behoorden. Wat wel een echt petrarkistisch motief is, volgens Laumonier, dat is de amoureuze obsessie. De ikfiguur zoekt troost voor zijn liefdessmart in de natuur, maar overal vervolgt hem het beeld van de geliefde, en hij kan niets in de natuur waarnemen of het doet hem op enigerlei wijze aan de beminde dame denken. Op dit punt kan het chanson dan een navolging van Petrarca's 'In quella parte' heten.

Ik citeer een paar strofen om en indruk van het lied te geven:

(1)
Quand ce beau Printemps je voy,
J'apperçoy
Rajeunir la terre & l'onde,
Et me semble que le jour,

19 Ronsards chanson verscheen in 1567 in de *Nouvelles Poésies*, later in boek II van de *Amours*.
20 Laumonier, *Ronsard poète lyrique* (2me éd., Paris, 1923), blz. 492-94.
21 Laumonier, *t.a.p.*, blz. 495.

Et l'amour
Comme enfans naissent au monde.

(6)
Puis, en descendant à bas
Soubs ses pas
Naissent mille fleurs descloses:
Les beaux lys & les oeillets
Vermeillets
Rougissent entre les roses.

(7)
Je sens en ce moys si beau
Le flambeau
D'Amour qui m' echaufe l'ame,
Y voyant de tous costés
Les beautés
Qu'il emprunte de ma Dame.

(8)
Quand je voy tant de couleurs,
Et de fleurs
Qui emaillent un rivage,
Je pense voir le beau teint
Qui est peint
Si vermeil en son visage.

(9)
Quand je voy les grands rameaux
Des ormeaux
Qui sont serrés de lierre,
Je pense estre pris au lacs
De ses bras,
Quand sa belle main me serre.

(12)
Quand je voy dans un jardin
Au matin
S'éclore une fleur nouvelle,
J'accompare le bouton
Au teton
De son beau sein qui pommelle.

(14)
Quand je sens parmy les prez
Diaprez
Les fleurs dont la terre est pleine,
Lors je fais croire à mes sens
Que je sens
La douceur de son haleine.

(22)
Pour effacer mon esmoy
Baise-moy,

Rebaise moy ma Déesse:
Ne laissons passer en vain
Si soudain
Les ans de nostre jeunesse. [22]

De eerste regel van dit chanson komt in de Nederlandse liedboeken van de gouden eeuw diverse malen voor als indicatie voor de melodie, b.v. bij Valerius in zijn *Gedenck-clanck* van 1626 boven het lied met de aanhef 'Sullen ons verbluffen dees'. Daar wordt overigens tevens verwezen naar 'Schoonste Nimphe van het wout', dat wij aantreffen in de *Bloem-hof* van 1610. [23] Ronsards lentelied was in de Nederlanden dus niet onbekend. Een teken daarvoor mogen we waarschijnlijk ook zien in tekst nummer 4 van de *Bloem-hof* (1608), nl. 'Lentes clagh-ghedicht', dat toegeschreven wordt aan Daniël Heinsius. [24] Het is een in alexandrijnen gestelde klacht van een minnaar, die, als hij in de eenzaamheid van de natuur zijn verdriet probeert te vergeten, daar juist in alle dingen aan zijn meisje herinnerd wordt. Net als bij Ronsard ziet hij haar overal in terug: de 'blonde' dageraad vergelijkt hij met het haar van de geliefde; de bomen met de zich eraan vastklemmende klimop doen meteen aan haar uitgebreide armen denken; [25] de bloemen langs de beek lijken op de witrode kleur van haar gelaat; het ruisen van het woud herinnert aan haar zoete woordjes; de geur van de bloemen is als haar adem; en het gezang van de nachtegaal lijkt bedrieglijk veel op het zingen van haar zachte stem. Een nader onderzoek moet beslissen, of Heinsius in deze beschrijving van de 'amoureuze obsessie' op Ronsard teruggaat of wellicht rechtstreeks op Petrarca. Maar de overeenkomsten met het Franse chanson zijn bepaald frappant.

Ook als we Ronsards poëzie globaal lezen, treft het voortdurend, dat hij dichter van bloemen is. In een van zijn eerste oden al bezingt hij de eglantier en, aldus Laumonier, 'depuis lors il fut "toujours"

22 Ed.-Laumonier, XII, blz. 163-70
23 Vgl. noot 11.
24 Vgl. de in noot 11 genoemde editie van *Den Bloem-hof*, blz. 9-18.
25 Vgl. E. de Jongh en P.J. Vinken, 'Frans Hals als voortzetter van een emblematische traditie', *Oud Holland* LXXVI, nr. 3/4, 1961, blz. 117-52; E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Een gezamenlijke uitgave van de Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in samenwerking met het Prins Bernhard Fonds, 1967), blz. 31-32.

poète des roses, des vergers et des jardins'. [26] Lente en liefde, 'rozengeur' en 'zonneschijn', daarvan is de lyriek van Ronsard als verzadigd. Het is bovendien van belang, te bedenken dat hij in dezen wel de eerste onder zijns gelijken, maar zeker geen uitzondering is geweest. Men kan wat hier van Ronsard gezegd is ook in het algemeen van de Pléiade- dichters beweren. Het al enige malen genoemde 'Avril' van Belleau is daar een getuigenis van:

(5)
Avril, l'honneur verdissant,
  Florissant
Sur les tresses blondelettes
De ma dame, et de son sein
  Toujours plein
De mille et mille fleurettes. [27]

Het lijkt geen stoutmoedige veronderstelling - integendeel, het omgekeerde zou dat zijn! - aan te nemen, dat Jacobus Revius, gegeven zijn gevoeligheid voor de zoete toon van de Franse en Nederlandse renaissancepoëzie, gegeven voorts zijn bekendheid met dichters als Marot en Ronsard, en in het algemeen zijn brede oriëntatie in de klassieke zowel als in de moderne Westeuropese letteren, dat Revius, zeg ik, net als zijn bewonderde vriend Heinsius, vertrouwd was met het lied van lente en liefde van Ronsard; dat hij in ieder geval de bloemengeur van de Pléiade-poëzie heeft genoten. Mèt de melodie van het lied, melodie die als het ware draagster was van die zoete vermenging van lente en liefde, waaide de bloemengeur over: lelies, anjelieren, rozen - de atmosfeer van het lied is er immers van doordrenkt. Waar Venus in het lentelandschap verschijnt, daar schieten de bloemen uit de grond:

(6)
Puis, en descendant à bas
  Soubs ses pas
Naissent mille fleurs descloses:
Les beau lys & les oeillets
  Vermeillets
Rougissent entre les roses.

26 *T.a.p.*, blz. 444.
27 Remy Belleau, *Oeuvres poétiques*, ed. Ch. Marty-Lavenaux (Paris, 1878) in twee delen. 'Avril' in deel I, blz. 201.

Mijn hypothese houdt nu in, dat met de melodie van Ronsards chanson de lente-bloemen-sfeer meekwam, toen Revius die melodie ging gebruiken voor zìjn ‘lente-lied’ van de lijdende bruidegom Christus. Het trait-d'union kon daarbij het Hooglied zijn, dat op zijn eigen wijze de liefde verbindt met de sfeer van tuinen en bloemen, en dat in de exegetische traditie anderzijds geheel en al op Christus, ook op de lijdende Christus in de hof van Gethsemané, werd toegepast. Dat behalve de lentesfeer van de Pléiade-poëzie het Hooglied, als ‘plaats van samenkomst’ der onderscheidene associaties, voor ‘Bloedige Sweet’ van beslissende betekenis is geweest, wil ik proberen aannemelijk te maken. Maar eerst wil ik laten zien, hoe een melodie ‘bemiddelen’ kan.

4

Natuurlijk is het mogelijk een nieuwe tekst op een bestaande melodie te maken zonder dat in de woorden ook maar iets herinnert aan de tekst die vanouds op de gekozen melodie gezongen wordt. Maar het kan ook makkelijk gebeuren, dat er van de oorspronkelijke tekst iets mèt de melodie overwaait. Het klinkt te fors als ik beweer, dat men niet straffeloos een melodie kan overnemen; maar toch heeft de keuze van de melodie (dat is tegelijk van de strofebouw) dikwijls consequenties voor de te creëren tekst. Ik laat nu buiten beschouwing een wijze van herdichten, die we ook van Revius kennen, waarbij de oorspronkelijke ‘wereldse’ woorden ‘vergeestelijkt’ worden, zoals Marots ‘Tant que vivray en age fleurissant’ subliem is omgetoverd tot een loflied op Christus. [28] In zo'n geval neemt de herdichting uit de aard der zaak woorden en uitdrukkingen van het oorspronkelijke gedicht over.

Echter, waar men een volkomen nieuw gedicht schrijft op een bekende wijs, kan het, zelfs zonder dat men het zich bewust is, gebeuren, dat iets van het oude lied doorklinkt in het nieuwe. Een mooi voorbeeld - mooi in dubbele zin: karakteristiek èn esthetisch indrukwekkend - is het eerste lied van Revius' Hoogliedberijming. Dat is een berijming van het eerste hoofdstuk van het ‘Canticum’ op de

28 Vgl. mijn artikel ‘Revius en Marot’, verderop in deze bundel.

ongeëvenaarde melodie van Nicolai's ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’. [29] Bewijs, opnieuw, van Revius, fijn ontwikkeld gevoel voor goede zangwijzen, en voor zijn thuis zijn in de liederenschat van zijn tijd. Immers, als hij ± 1620 zijn berijming van het Hoghe Liedt schrijft, is Nicolai's lied nog maar twee decennia oud.

In een andere studie heb ik aangetoond, dat Revius bij het maken van zijn berijming gebruik maakte van een verklaring van het Hooglied van de hand van de Zierikzeese predikant Godefridus Udemans, uitgekomen in 1616. Het is op zichzelf al een knap staal van zijn dichterlijk vakmanschap, die schitterende integratie van exegese en tekstberijming in een poëtische bewerking van hoge kwaliteit. Maar het is werkelijk verbluffend, als we zien, hoe hij in het eerste lied niet alleen de tekst en de exegese synthetiseert (let wel, zonder aan de tekst tekort te doen), maar daarin ook nog op volkomen natuurlijke wijze elementen verwerkt uit het lied op welks melodie hij zijn berijming schreef, ‘Hoe schoon lichtet de morghenstern’. [30]

Viel dat te rijmen met trouw jegens de te berijmen tekst? Heel wel. Het overwaaien van wendingen uit Nicolai's tekst op de melodie van dit extatische lied was in principe mogelijk om de eenvoudige reden, dat het lied doordrenkt was van voorstellingen en wendingen uit het Hooglied. ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’ is tenslotte niets anders dan een op Psalm 45 geïnspireerd geestelijk bruidslied. En men weet hoezeer in de exegese deze Psalm en het Hooglied onder één noemer werden gebracht. Dit mag iets verklaren van het resultaat bij Revius, zijn werkwijze blijft een bijzonder knap staaltje van dichttechniek: de oudtestamentische tekst, de ‘nieuwtestamentische’ exegese èn allerlei momenten uit Nicolai's lied te doen bijeenkomen tot een nieuw geheel, waarin de geassimileerde elementen een structurele eenheid zijn aangegaan.

Ik geef nu eerst de tekst van Nicolai.

> Ein geistlich Braudtliedt der gleubigen Seelen von Jesu Christo ihrem himmlischem Breutigam: gestellet über den 45. Psalm des Propheten Davids.

29 Vgl. mijn studie over Revius' Hoogliedberijming, verderop in deze bundel.

30 Over het eerste lied van Revius' Hoogliedberijming ook F.R. Gilfillan, ‘Enkele tydaspekte van Revius se Hooglied-bewerking’, *Standpunte* 19, april 1966, blz. 44-54.

(1)
Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
die süsse Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Brautigam,
hast mir mein Herz besessen.
Lieblich, freundlich,
schön und herrlich, gross und ehrlich,
reich von Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.

(2)
Ei meine Perle, du werte Kron,
wahr Gottes und Marien Sohn,
ein hochgeborner König:
mein Herz heisst dich ein Lilium,
Dein süsses Evangelium
ist lauter Milch und Honig:
Ei mein Blümlein,
Hosianna, himmlisch Manna,
das wir essen,
Deiner kann ich nicht vergessen.

(3)
Geuss sehr tief in mein Herz hinein,
du heller Jaspis und Rubein,
die Flamme deiner Liebe,
und erfreu mich, dass ich doch bleib
an deinem auserwählten Leib
ein lebendige Rippe.
Nach dir ist mir,
gratiosa coeli rosa,
krank und glümmet
mein Herz, durch Liebe verwundet.

(4)
Von Gott kommt mir ein Freudenschein,
wenn Du mit Deinen Augelein
mich freundlich tust anblicken:
O Herr Jesu, mein trautes Gut,
Dein Wort, Dein Geist, Dein Leib und Blut
mich innerlich erquicken.
Nimm mich freundlich
in Dein Arme, dass ich warme
werd von Gnaden:
Auf Dein Wort komm ich geladen.

(5)
Herr Gott, Vater, mein starker Held,
Du hast mich ewig für der Welt

In Deinem Sohn geliebet;
Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,
er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,
sehr hoch in ihm erfreuet.
Eia, eia!
Himmlisch Leben wird er geben
mir dort oben:
Ewig soll mein Herz ihn loben.

(6)
Zwingt die Saiten in Cythara,
und lasst die süsse Musika
ganz freudereich erschallen,
dass ich möge mit Jesulein,
dem wunderschönen Bräutgam mein,
in stäter Liebe wallen.
Singet, springet,
jubilieret, triumphieret,
dankt dem Herren:
Gross ist der König der Ehren.

(7)
Wie bin ich doch so herzlich froh,
dass mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende:
Er wird mich doch zu seinem Preis
aufnehmen in das Paradeis,
des klopf ich in die Hände.
Amen, Amen!
Komm, du schöne Freuden-Krone,
bleib nicht lange:
Deiner wart ich mit Verlangen. [31]

Is het een wonder dat dit jubelende lied ‘onontkoombaar’ was voor Revius? Ik citeer nu die strofen uit zijn berijming van Hooglied I, waarin woorden van Nicolai letterlijk of vrijwel letterlijk terugkomen.

(1)
Hy cusse my wt s'herten gront
Met sijnen vriendelijcken mont
Mijn Bruygom en mijn Heere.
Want heylsaem is de liefde sijn,
Veel beter dan den besten wijn.
Sijn balsem riecktmen veere.
Wiens locht

31 Tekst ontleend aan G. van der Leeuw, *Beknopte geschiedenis van het kerklied* (2e druk, Groningen, 1948), blz. 154-57.

En vocht
Op sijn schedel
Schoon en edel
Wtgegoten
Is op al zijn lee'n ghevloten.

Vergelijk r. 3 ‘Mijn Bruygom en mijn Heere’ met Nicolai's eerste strofe, r. 6: ‘mein König und mein Bräutigam’; en r. 10 ‘Schoon en edel’ met Nicolai's eerste strofe, r. 8: ‘schön und herrlich’.

(2)
Hoe liefelijck is uwen naem!
Gelijck den douw seer aengenaem
Der wtgestorter salven.
De Maegden van het gantsche lant
Met eenen cuyschen liefden brant
Beminnen u der halven.
Treckt my
Na dy
Dat wy lopen
T'saem met hopen
Voort getogen.
Sonder u wy niet vermogen.

Vergelijk de achtste regel ‘Na dy’ met Nicolai, derde strofe, regel 7: ‘Nach dir’

(6)
Och segt my, dien mijn siel bemint
Waer ist datmen u cudden vint
Wanneer den middach brandet?
Dat ick niet als een lichte vrou
Van lose herders sonder trou
Met list werd' aengerandet.

Bruydegom.
Wilt ghy
Met my
O ghy schone
Vrouwen crone
Ruste rapen,
Volgt den voetpat mijner schapen.

Vergelijk de regels 9 en 10 met Nicolai's laatste strofe, regel 8: ‘Komm, du schöne Freuden-Krone’.

(7)
Weydt uwe geytkens, Herderin,
By mijne herders trou van sin
Ontrent mijns Vaders woning.

Als ick u sie van herten bly
My dunckt ick sie de ruytery
Van Pharao de Coning.
Lieflijck,
Vrientlijck
Staen u wangen
Inden spangen
O Vorstinne
Sterck en schoon, dies ick u minne.

Vergelijk de regels 7 en 8 met Nicolai's eerste strofe, regel 7: ‘Lieblich, freundlich’.

(9)
Al is de Coninck verr' van my
Aen sijne tafel, daer hy bly
De plaetse my beschicket
Hy sent my wt sijns Vaders huys
Dien narden-reuck, die in het cruys
Mijn moede siel verquicket.
Ick draech
Hem staech
In mijn sinnen,
Ja van binnen
In mijn herte.
Hy geneest al mijne smerte.

Vergelijk regel 6, het woord ‘verquicket’, met Nicolai's vierde strofe, regel 6: ‘erquicken’.

(10)
Gelijck een groenen myrrhen-bond'
Van smake bitter, maer gesont
Welck rustet op mijn borsten:
Gelijck een moscadellen tros
Geplant ontrent den cyperbos,
Een laefnis voor die dorsten,
Soo soet
En goet
Is mijn Heere
Vol van eere
Ongemeten.
Sijner can ick niet vergeten.

Vergelijk de laatste regel met de laatste regel van Nicolai's tweede strofe: ‘Deiner kann ich nicht vergessen’.

Tenslotte kan men de aanhef van de elfde strofe bij Revius leggen

naast de aanhef van Nicolai's lied: '*Hoe schoon* sijt ghy o vrome maecht!' naast '*Wie schön* leuchtet der Morgenstern'. Met uitzondering van deze laatste parallel heb ik komplete strofen geciteerd, ook als het maar om een enkel woord ging. Dit is essentieel in mijn betoog; want de parallellen, misschien niet alle even overtuigend, worden sprekender als men ze beoordeelt naar hun plaats in de strofe. Voor de meeste gevallen geldt namelijk, dat ze samenhangen met de plaats waarop ze in de strofe, dat wil tegelijk zeggen in de klankfiguratie van de melodie, voorkomen. Neem zo'n geval als de laatste regel van Revius' tiende strofe. Die klinkt, ook in de zang, volkomen als in het Duitse voorbeeld. Is het nu toevallig, dat in Revius' negende strofe het woord 'verquicket' op dezelfde plaats staat als het woord 'erquicket' in de vierde strofe van Nicolai's lied?

De merkwaardigste parallel is ongetwijfeld die in Revius' woorden 'O ghy schone / Vrouwen crone' (zesde strofe) met Nicolai's 'Komm, du schöne Freuden-Krone' (laatste strofe); ook hier ondersteund door de plaats in de strofe. In de woorden 'Vrouwen' en 'Freuden'(-Krone) is immers geen betekenisparallellie, maar alleen opvallende overeenkomst in de klank te constateren. Niettemin is er mijns inziens van een echte parallel sprake, maar dan in de klank afgezien van de betekenis der woorden. Mogen we niet zeggen, dat ook in dit geval er iets overkwam uit de tekst van het voorbeeld, doordat de melodie de woorden op de klank af meenam? Het is een teken van de krachtige inwerking van de 'klankfiguur' van een tekst waar die door een indringende melodie werd ondersteund.

Dit verschijnsel staat niet geheel op zichzelf. Ik herinner aan een vertaling door Martin Opitz van een sonnet van Hooft. Dat sonnet begint met de woorden 'Leitsterren van mijn *hoop*'. In Opitz' vertaling kwam, precies op die plaats in het sonnet, te staan 'Leitsterne meines *Haupts*', en dat, terwijl Opitz heus wel wist wat het verschil in betekenis was tussen het Nederlandse woord 'hoop' in de context van Hoofts sonnet en het Duitse 'Haupt'. Waarom vertaalde hij dan zo? Is er mogelijk onachtzaamheid in het spel? Ik geloof het niet. Ik geloof eerder, dat de Duitse dichter zo vertrouwd was met de klankfiguratie van Hoofts sonnet, dat hij bewust op de klank af vertaalde, met verwaarlozing van de betekenis. [32]

32 Vgl. W.A.P. Smit, 'Opitz als vertaler van Nederlandse sonnetten', in: *Twaalf studies* (Zwolle, 1968), blz. 78-91.

Ik kom terug bij ‘Bloedige Sweet’. De eerste en de laatste strofe beginnen op vergelijkbare wijze: ‘Trage siel die in my slaept’ en ‘Droeve siel die in my weent’. Is het tegen de achtergrond van de gegeven voorbeelden gewaagd, in de aanhef van deze beide strofen de echo te vernemen van de woorden, die Hooft in zijn ‘Amaril, de deken sacht’ (lied met dezelfde strofebouw!) op dezelfde plaats in de laatste strofe gebruikt:

> Schoone siele van mijn siel
> Als u viel
> In u besige gedachte
> Tgeen dat ick had in mijn sin
> Denckt, dat Min
> Vlugge boo de tyding brachte. [33]

Ik stel slechts de vraag, zonder te durven beslissen.

Ietwat positiever durf ik te spreken over een parallel tussen Revius' woorden ‘In wel duysent-duysent wonden’ (de laatste regel van de tweede strofe) en Belleau's woorden ‘De mille et mille fleurettes’ (eveneens de laatste regel van de hierboven geciteerde strofe van ‘Avril’). Men kan niet genoeg bedenken, dat we met liederen te doen hebben, waarvan de woorden, met de melodie, gemakkelijk associatief bewust worden.

5

Vanouds heeft de kerk in Hooglied 5 meer gelezen dan er staat. Er staat, hoe de bruidegom in de nacht aanklopt bij de bruid, die echter weigert open te doen. Daarop gaat de bruidegom weg en dan pas beseft de bruid wat ze gedaan heeft. Ze verlaat in paniek haar woning en zoekt in de stad naar haar geliefde. Men vat de passage tegenwoordig doorgaans op als een (angst-)droom van de bruid, op welk karakter - van droom - de eerste woorden van het hoofdstuk schijnen te wijzen: ‘Ik sliep, maar mijn hart waakte’.

De slapende bruid - dat is in de traditionele exegese, die ook

33 Ik citeer de oudst bekende versie van de slotstrofe van Hoofts lied, vgl. Zaalberg, *Uit Hoofts lyriek* (Zwolle, 1963), blz. 32.

door Udemans [34] en Revius overgenomen is, het beeld van de zorgeloze kerk, die haar plicht jegens de Heer veronachtzaamt en in wereldse dingen verzonken ligt. Maar de parallel met de slapende discipelen in de hof van Gethsemané lag al zeer voor de hand en vandaaruit heeft men ook het vervolg wel met Christus' lijden in verband gebracht. De nachtelijke dauw op het hoofd van de minnaar in het Hooglied werd aldus een teken van Christus' lijden ter wille van de bruid. En nog verder ging men, door die dauw te identificeren met het bloed dat Christus in de hof der olijven zweette: bloed dat door zijn verzoenend effect een vruchtbare dauw kon heten voor de gelovigen.

Udemans durfde deze specifiek-allegorische verklaring nauwelijks aan. Maar hij noemt ze wel. Als exegese van Hooglied 5,1 geeft hij dit: ‘Ick hebbe veel ongemackx, pijnen ende smerten om uwent wille gheleden: Daaromme behoort ghy oock wat te doen om mijnent wille’. Maar in zijn ‘Naerder verclaringhe van het vijfde Capittel’ gaat hij dieper in op de allegorische mogelijkheden. ‘Mijn Hooft is vol Dauws’, zegt hij, ‘Dat is, ick en ontsie gheene moeyte noch ongemack om uwent wille. Want s'nachts onder den blauwen hemel te wesen, is groot ongemack, siet daer van Gen. 31.40. Daeromme en soecken wy geene subtijlder verclaringe hier over, al hoe wel datmen by dese *Nacht-druppelen* niet onbequamelijck en soude moghen verstaen de bittere tranen, ende de bloedighe druppelen sweets, die onse sonden, den Sone Gods hebben uyt-gheperst. Luc. 22.44. Heb. 5.7. De welcke worden ghenoemt Nacht-druppelen, om dat de ure van het lijden Christi, was de ure vande macht der duysternisse, Luc. 22.53. dat is den tijdt daerinne dat God sijnen Sone wilde overgeven in de handen der sondaren, om onsent wille. Sy worden ooc by eenen *Dauw* vergeleken, om dat het lijden Christi seer vruchtbaer is tot salicheyt van sijne uytvercorene. Esa. 53.11’. [35]

‘Een subtijlder verclaringe’, zegt Udemans. Maar hij vindt die toch de moeite van het uiteenzetten waard, en het hoeft daarom niet te verbazen dat juist die vruchtbare dauw uit het Hooglied in Revius' Gethsemané-visioen een centraal gegeven is geworden:

34 Vgl. voor Udemans' exegese ook I. Boot, *De allegorische uitlegging van het Hooglied voornamelijk in Nederland* (Woerden, 1971), blz. 128-36.

35 Udemans over het Hooglied, ed. 1616, blz. 285-86.

En my dunckt dat ick aenschou
Desen dou
Opwaerts inde bladen trecken -

sterker: er komt zelfs een geheel nieuwe bloem, ‘Int duyre bloet / Opgevoet’, uit de aarde opschieten, de wonderbloem van de goddelijke barmhartigheid voor berouwvolle zondaren, geneeskrachtig voor allen die hem met geloof aanschouwen.

Er zijn ook elders in Udemans' verklaring verrassende parallellen met Revius' gedicht. Zo in de korte uitleg van Hooglied 2,1, waar de exegeet Christus het volgende laat zeggen: ‘Mijne vernederinge is als eene roode Roose, spruytende uyt de doornen, om het herte van mijne uyt-vercorene met haren lieffelijcken reuck te verquicken: ende mijne verhooginghe inde glorie mijns Vaders, is heerlijcker als eene witte Lelye, ende dese glorie sal ick tot zijner tijdt mijne Ghemeynte oock mede deelen’. [36] Roos en lelie: die kwamen we ook in het lied van Nicolai tegen, de eerste zelfs ‘maccaronisch’, *gratiosa coeli rosa*, ‘liefelijke roos des hemels’, een letterlijke voortzetting van de traditie der middeleeuwse hymnen.

Behalve de vruchtbare dauw is er nog meer uit Hooglied 5 in Revius' lied terechtgekomen: de slaperige ziel (r. 1), die opgewekt wordt haar bruidegom (let wel) niet te vergeten, een bruidegom die buiten lijdt - dat is allemaal aan het Hooglied ontleend, en het hoeft niet uitgesloten te worden geacht, dat ook in de bloemen zelf het Hooglied aanwezig is. Want ook in het Hooglied komen we telkens bloemen tegen, en tuinen, en de lente.

Wanneer het zo vaststaat, dat het Hooglied en met name Hooglied 5 tot de achtergrond van ‘Bloedige Sweet’ behoort, juist in het motief van de lijdende minnaar die door zijn geliefde, de slapende bruid, verlaten is, dan kan de vraag opkomen of Revius in het lentelied van Ronsard (de eenzaam ronddwalende minnaar) en zelfs in ‘Amaril’ van Hooft (de eenzaam wachtende minnaar) iets heeft beseft van wereldse parallellen met de situatie die in Hooglied 5 getekend wordt. Te bewijzen valt hier niets, maar het is niet volstrekt onmogelijk, dat de avondsfeer van ‘Amaril’ via de melodie als een fluïdum ‘meedoet’ in ‘Bloedige Sweet’.

In mijn redenering speelt de melodie als draagster van een be-

36 Vgl. Boot, *t.a.p.*, blz. 131.

paalde sfeer een belangrijke rol. Ik ga ervan uit, dat Ronsards ‘Quand ce beau Printemps je voy’ en Belleau's ‘Avril’ en dergelijke Franse(en andertalige) verzen de melodie maakten tot de draagster van een sfeer van lente, bloemen en liefde, en dat Revius, Ronsard cum suis kennende en nu diezelfde melodie hanterende voor zijn lied over Christus' lijden in de hof van Gethsemané, via de lenteachtige sfeer van het Hooglied, dat zonder enige twijfel mede-achtergrond vormde, ertoe gekomen is, de bloemen-wereld van Ronsards lied - of i.h.a. van de Franse renaissancepoëzie - in zijn lied op zijn eigen wijze op te nemen. Het proces hoeft niet te berusten op een bewuste keus, maar kan het resultaat zijn van een associatiecomplex, waarin het Hooglied als verbindende kracht werkte. Hoogliedmotieven, de nachtelijke sfeer, de noties van lente (Goede Vrijdag valt in de lente) en tuinen (de hof van Gethsemané), en bruidsmystiek kwamen bijeen in een wezenlijk nieuwe creatie, die in haar vereniging van motieven volstrekt uniek is. De melodie heeft bij dit alles een belangrijke rol gespeeld, het proces (mede) op gang geholpen en evenals het Hooglied ertoe bijgedragen dat dit unieke bloemen-visioen kon ontstaan.

Ook de bruidsmystiek, bernardijns getint, heeft meegedaan. Wie Bernard van Clairvaux zegt, roept de affectieve vroomheid met haar aan het Hooglied ontleende terminologie in gedachten. Revius laat in zijn poëzie ook bernardijnse klanken horen, b.v. in het sonnet ‘Bondelken myrrhe’:

De myrrhe weert mijn Coninck wiert geschoncken
Eerbiedich, doe hy inder cribben lach,
Hoewel aen hem geen luyster men en sach
Noch van gesteent' sijn clederen en bloncken.

Den myrrhen-wijn mijn liefsten heeft gedroncken
Met bitterheyt gevoet den heelen dach
Doe hy betaeld' het droevige gelach
In diepen druck om mijnentwil gesoncken.

In myrrhe groen mijn liefste was om-wonden
Doe in het graf, vol strepen en vol wonden,
Sijn lichaem lach bewaret voor den stanck.

Van dese myrrh' een tuylken van dry struycken
Ick op mijn hert, ja in mijn hert wil luycken
Mijn siel tot troost, mijn lief tot eer en danck. [37]

37 Ed.-Smit, I, blz. 193-94.

Het in ‘Bloedige Sweet’ bezongen moment uit de heilsgeschiedenis is voor de dichter innig verbonden met de Hoogliedallegorese en met de symbolen van het Hooglied zelf, die het spreken over dit lijden van Christus in termen van lente, bloemen en liefde rechtvaardigen. Er wordt, als Revius Gethsemané gaat bezingen, een melodie in hem wakker, die hij kent uit de erotische renaissancelyriek, geassocieerd met lente, bloemen en liefde. En zo creëert de dichter zijn gedicht, met z'n geheimzinnige sfeer van gevlekte bloemen, roodgloeiend, doortrokken van het bloed van de Heiland.

Dat de lente-bloemenwereld met de strofe geassocieerd is, wordt wellicht nog eens bevestigd door Vondel, die, als hij op hoge leeftijd de strofe hanteert, opnieuw bloemen te voorschijn laat komen. [38]

Samenvattend zou ik willen zeggen, dat er verborgen verbindingslijnen lopen van de Franse renaissance naar ‘Bloedige Sweet’. Het trefpunt lag met name in het Hooglied, dat de mogelijkheid tot vereniging van zintuiglijkheid en allegorie opende, zodat gesublimeerde erotiek, muzikaliteit, gevoeligheid voor de zoetheid van de lentesfeer, en een christelijke levensovertuiging, ja een sterk geloof in Christus en zijn verzoenend werk elkaar konden ontmoeten en samenvloeien tot een zo spiritueel en tegelijk zo visionair gedicht als we in ‘Bloedige Sweet’ voor ons hebben.

6

In Suster Bertkens ‘Seer devoet boecxken van die passie ons liefs heeren Jhesu Christi tracteerende’ lezen we, in het begin van het hoofdstuk dat getiteld is ‘Een innige sprake tot Jhesum aen den berch olyveten’:

‘O minlike vader, wat hert mach soe stijf staen in eygenwillicheit, in ledicheit, in traecheit soe vast slapen, dat niet verwect en sal werden tot arbeit ende tot onderdanicheit uwes godliken willes, aenmerkende den groten anxt, den lastyghen druc, daer ghi aen den berch van oliveten in waert, bernende in mennen, nederliggende ter eerden, den last van alder werelt sonden dye ye geschiet waren ende geschien souden, op u nemende, uwen hemelscen vader aenbiddende in doersnidende, ondenclicer rou ende druc, arbeidende in crachtigen

38 Vondel, WB-editie, VIII, blz. 632-34.

ghebede, bloet swetende, nederdrupende ter eerden, u selven willichlic overgevende voer ons te voldoen, al te liden dat onser salicheit behoorde, wel wetende al dat ghi liden sout, niet afwikende om gheenrehande saken, mer volherdende tot inden doot des cruces. Och dat ic so lange geslapen heb in sonden, met u, lieve heer, niet ghewaect en heb ende gebeden ende niet ter herten getogen en heb in hoe groten druc dat ghi om minen wil geweest hebt, hoe grote penitencie dat gi voer mijn misdaet gedaen hebt ende geleden; lieve heer, vergeeft mi mijn grote ontrou ende ondancbaerheit, want ghi overvloedich sijt van ghenaden'. [39]

Zo'n citaat laat goed zien, dat Revius in een katholieke, d.i. algemeen-christelijke traditie staat: de reformatie was geen revolutie! Veel meer dan men wel eens meent heeft de reformatie elementen uit de voorafgaande eeuwen overgenomen. Calvijn, om maar iets te noemen, citeert herhaaldelijk en met instemming de beroemde preken van Bernard van Clairvaux over het Hooglied. Het is bekend hoe een diepgaande invloed die prekenverzameling heeft geoefend op de vroomheid van de late middeleeuwen. Welnu, in de taal van deze mystieke schrijver wemelt het van bloemen en dauw en voorjaar. De middeleeuwse mystieke metaforiek dient dus zeker ook betrokken te worden bij het 'reconstrueren' van de achtergronden van Revius' lied.

Zelfs het verkleuren van gewassen als beeld van Christus' lijden was niet ongewoon. Prof. Bosch wees mij op een plaats uit de Antwerpse *Pyramus ende Thisbe*, waarin een mystieke 'toepassing' wordt geleverd van het befaamde verhaal. Pyramus is daarbij beeld van Christus en Thisbe van de devote ziel. De vader en de moeder mediteren:

(de vader)
Iaerlicx is dit
Ghebuerende als de moerbeyere groeyet:
Wit wortse terstont naer datse bloeyet,
Dan wortse root / dan swart ende rijpe.

(de moeder)
Om tconcluderen van onsen begrijpe,
Die Hystorie moralizerende
(Is inden verstande wel accorderende)
Bijder Passie van Christus gebenedijt. [40]

39 *Een boecxken gemaket ende bescreven van suster Bertken die lvij iaren besloten heeft gheseten tot Utrecht in die buerkercke*, ed.-C. Catharina van de Graft (Zwolle, 1965), blz. 49.

40 *Piramus en Thisbe*. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw. Bronnenstudie en tekstuitgave door Dr. G.A. van Es (Zwolle, 1965), blz. 272. Vgl. ook blz. 156 in deze uitgave, de vss. 551-52 van het Haarlemse handschrift: '…dat hij (d.i. Christus) onder den moerboom des cruijces is gestorven / *en bespraijde den moerboom aen elcken cant'* (cursivering van mij).

Het is dus niet onmogelijk, dat het verkleuren in Revius' lied in verband staat met een oudere traditie in de mystieke beeld-taal. Toch blijft zijn wijze van voorstellen uniek. Niet het kruis (als levensboom) verkleurt, evenmin Jezus zelf, noch worden Jezus' wonden veranderd in rode rozen - het zijn de ‘natuurlijke’ bloemen in de tuin die de dauw van Jezus' bloed in zich opzuigen, het is een symbolische bloem der genade die uit de van bloed doordrenkte grond opschiet. Er is, bij Revius, een terughouding tegenover het heilige gebeuren en een soberheid in de verbeelding daaromtrent, die men zich te sterker bewust wordt als men zijn beheerste lied legt naast de ‘uitbundigheid’ van Vondels ‘Kruisbergh’:

Daer Jesus hoofdquetsuuren vloeien
Van heiligh van onnosel bloed,
Geronnen tot een' roosenhoed,
Wiens blaen vol geurs geduurigh bloeien
Door den gevlochten doornekrans,
Waer van de Goddelijcke glans
Beschaduwt wort en overwassen.
De roosedruppels strecken schoon
Robijnen aen de doornekroon.
De roosevlaegh verdrenckt met plassen
De lelibloem van 't aengesicht,
Waer uit de sonne schept haer licht,
De Sonne, die met bevende assen
Te rugge rijd, beswijmt en sterft,
Nu 't roosebloed Gods leli verft,
De Leli die het hooft laet hangen,
En geeft den allerlesten sucht,
En vult met roosengeur de lucht. [41]

Hier staan, stilistisch en ook wel spiritueel, twee werelden tegenover elkaar. Vondels ‘Kruisbergh’ en Revius' ‘Bloedige Sweet’: beide hoogtepunten in de Nederlandse religieuze lyriek, uit eenzelfde eeuw, over eenzelfde thema, beide door innige vroomheid geïnspireerd, en toch in zo volstrekt tegengestelde uitdrukkingsvormen, dat het lijkt

41 WB-editie, III, blz. 601, de vss. 4-21.

of er een afgrond tussen beide gaapt. Ik waag mij hier niet aan een verklaring daarvan en ga over tot een analyse van Revius' lied.

In de eerste strofe van ‘Bloedige Sweet’ begint de dichter zichzelf te vermanen over zijn zorgeloosheid en traagheid. De gelijkenis met de stichtelijke literatuur (Suster Bertken) is opvallend. De ziel mag haar bruidegom niet vergeten. De ik plaatst zijn ziel op één lijn met de slapende discipelen in de hof en de slapende bruid van Hooglied 5. Het navolgen waartoe de ziel wordt opgewekt is niet de *imitatio Christi* in de gebruikelijke zin, maar is letterlijk bedoeld: volg Jezus op zijn weg tot in de hof van Gethsemané!

Het *zien* van de tweede strofe maakt deel uit van die navolging. Door te zien kan de ziel tot het besef komen hoe weinig slapen te pas komt bij de ernst van de situatie: het is de Schepper zelf die onder de last der zonden gebukt gaat. Niemand minder dan God zelf, die de wereld tot aanzijn geroepen heeft, vernedert zich tot deze angst: een prikkel krachtig genoeg om de aandacht van de ziel te spannen. Alle zorgeloosheid moet wel verdwijnen bij het zien van de realiteit van het kwaad, voor welks verzoening zo'n gruwelijk lijden noodzakelijk is. Dat het de eigen zonden zijn - ‘uw eysselijcke sonden’ - dwingt de ziel tot volstrekt mee-beleven. Maar het is een mee-beleven in de vorm van aanschouwen. Meer dan kijken kan de ziel niet doen, Christus moet dit lijden alleen dragen, wil het voor de heilige God kracht van verzoening hebben. ‘In zijn Middelaarsambt heeft Christus geen metgezel’. [42] Vandaar de nadruk op het visuele: ziet! Inderdaad volgt nu het ene visuele beeld op het andere: het openbarsten van de *tere* huid van de *Schepper* (wat een indrukwekkende aanduiding van het mysterie van de menswording van God de Zoon); alle poriën worden wonden.

De kreet ‘Ah!’ voltooit het wakker worden van de ziel en het betrokken worden bij het gebeuren. Hier nadert de ik immers de kern van het heilsgebeuren: ‘en zijn zweet werd gelijk grote druppelen bloeds’. De derde strofe beschrijft in sobere exclamaties het gruwelijke en nochtans heilzame uitstromen van het bloed. De aarde verzadigt zich met het bloed; dit leidt in tot het bloemen-visioen. Het bloed is de dauw waarvan de bloemen drinken.

‘En my dunckt’ - de door het schouwspel geëmotioneerde ge-

42 Boot, *t.a.p.*, blz. 115.

lovige is in het ongewisse over wat hij met zijn zintuigen waarneemt. Of: heel langzaam dringt tot hem door wat er gebeurt, hij kan zijn ogen nauwelijks geloven. Of: de dichter aarzelt zijn visionaire fantasie uit te leven, en onderscheidt door formuleringen als deze zijn persoonlijke verbeelding van het strikt-bijbelse gegeven. Ook de vragende zin in strofe 4 is uitdrukking van die onzekerheid, die verwondering, die schroom. Uiterst discreet in elk geval gaat de verbeelding van de dichter om met het heilige.

Bij Ronsard komt het beeld voor van een rode roos die verbleekt bij het verwelken, in poëzie die de dood van een vorst beschrijft. Hier, in de vijfde strofe, doet zich het omgekeerde voor: het blonde roosken krijgt een rood-gloeiend hart, [43] de gele bloemen worden bloedrood. Het verdient opmerking, dat na de vraag waarmee de vierde strofe eindigde, er in strofe 5 mededelende zinnen verschijnen. Ze maken het visioen op hun wijze reëel. De parenthetische vraag ‘of droomtet my?’ herinnert echter tegelijk aan het visionaire karakter van de waarnemingen of drukt althans uit dat het gebeuren boven het menselijk bevatten uitgaat. De droomsfeer verhevigt de suggestieve kracht van de verbeelde werkelijkheid. De Franse woorden doen het in dit grensgebied van dichterlijke verbeelding en schriftuurlijke werkelijkheid bijzonder goed. [44] Ze versterken de sfeer van vervreemding. We staan voor een lijden vol raadselachtigheid.

De bestaande bloemen worden rood - maar één bloem ziet de

43 Ik sluit me bij Buitendijk aan in zijn opvatting van het woord ‘schoot’ als ‘hart’; Stapelkamp en Bittremieux verklaren het als ‘scheut, spruit’.

44 *Tulibanten* = ‘tulpen’; de mode-bloem uit Revius' tijd. Een paar jaar na de publikatie van zijn poëzie deed zich de rage in de tulpenhandel voor. Vgl. voor de vorm van het woord: Lobelius, *Kruydtboeck oft beschryvinghe van allerley Ghewassen, Kruyderen, Hesteren ende Gheboomten* (Antwerpen, 1581), blz. 161: ‘Het is langhen tijdt gheleden dat wy aldereerst sagen tot Venegien ende Padua dese Griecksche oft Macedonische Lelie/ de welcke in Turcksche tale *Cafe lale* ende *Tulipan* gheheeten wordt/ om de ghelijckenisse die de bloemen/ de welcke schoon purperverwich zijn/ hebben metten *Turban* ofte *Tulban* die de Turcken op 't hooft draghen’. Op de in 1974 in het Frans Halsmuseum te Haarlem gehouden tentoonstelling rondom het Tulpenboek van Judith Leyster, de *Tulpomania*, kon men ook de vormen ‘tulipa turcarum’, ‘tulipaanen’ (meervoud) en ‘Tulpaen’ tegenkomen. In *Franck's Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche taal* (2e druk door Dr. N. van Wijk, 's-Gravenhage, 1912, herdr. 1949), blz. 713-14, wordt eveneens verband gelegd tussen de naam van de bloem en ‘tulband’. Vgl. ook *WNT XVII, 33e* aflevering, kol. 4027 e.v.; aldaar ontbreekt de vorm ‘tulibanten’.

dichter nieuw uit de aarde opschieten. De droomsfeer wordt in de zesde strofe achtergelaten en we zien als het ware het regelrechte gevolg van wat in de strofen 2 en 3 beschreven is. Het eerste woord van de zesde strofe, ‘Maer’, markeert de grens tussen de dichterlijke fantasie van het bloemen-visioen in de hof van Gethsemané en het vervolg, dat immers voor alle gelovigen geldt en in het beeld van de geneeskrachtige bloem der genade een schitterrende synthese geeft van de visuele fantasie uit de strofe 4 en 5 en de diepe heilsbetekenis van Christus' lijden om de zonden, waarvan de dichter zijn lezers doordringen wil. Hier is geen onzekerheid meer met betrekking tot het aanschouwde, hier is de stelligheid die een uitroep mogelijk maakt: ‘O hoe liefelijcken bloem!’ De gelovige weet, dat deze bloem alle gewassen te boven gaat.

Er valt zelfs een naam te noemen: ‘Gods goedheid voor berouwvolle zondaren’ heet ze. En we krijgen te horen hoe dit kruid gebruikt moet worden, wil het een heilzaam effect hebben. Van de kant van de mens wordt algehele overgave vereist aan de macht van de genade. ‘Geloof’ heeft die betekenis van vertrouwen zonder voorbehoud op Gods barmhartigheid.

Revius maakt in de zevende strofe in de naamgeving van de bloem der genade een toespeling op een bestaande plantenaam, het zgn. ‘genadekruid’, vertaling van lat. ‘gratiola’, ook wel ‘Gratia Dei’ of ‘Gods genade’ geheten en bekend als geneesmiddel o.a. tegen koorts. Het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* zegt i.v. ‘genadekruid’: ‘Ten tijde van Dodonaeus waren de Nederlandsche benamingen nog niet algemeen gebruikelijk; immers hij zegt: “Het en heeft hier te lande geenen eygen naem, ten waer datmen 't Godts gratie oft Godts genade nae het Latijnsch *Gratia Dei* woude noemen, hoewelmen den Latijnschen naem *Gratiola* in onze tael beter soude mogen gebruicken”’. [45] Al eerder had Marnix de kruidenaam *‘Gratia Dei*, oft *Gods ghenade’* in een reformatorisch kader te pas gebracht, nl. in de beschrijving van de bijen, het slotgedeelte van de *Byencorf*. [46]

De laatste strofe sluit het gedicht op fraaie wijze af door terug te keren tot het begin. De slotstrofe hervat in veel opzichten de aan-

45 *WNT*, IV, kol. 1484.

46 Editie-Willems, deel 2, blz. 189, in het VIII. Capittel van de Wtlegginghe.

hef van het gedicht. De ziel is nu zo geschokt door wat ze heeft gezien, dat ze getroost moet worden met de herinnering aan de genadebloem. Alle slaperigheid is weg, maar de verbijstering waardoor de ziel is overstelpt zou de zin van Christus' lijden kunnen verduisteren en het effect ervan te niet doen. Daarom is het nodig, dat de ziel in de droefenis van de hof van oliveten getroost wordt met de zich juist daar manifesterende genade van God. Vergeet bij het zien van het rode bloed van Christus de bloem niet die eruit opwast!

In de laatste regels wordt het reformatorische ‘sola gratia’ geformuleerd. Ik lees: ‘Welk hofje gij ook ziet, die bloem van de *Gratia Dei* is nergens te vinden, behalve in de hof van oliveten’.

De structuur van ‘Bloedige Sweet’ valt te beschrijven als een figuur van strakke regelmaat. De strofen 1 en 8 corresponderen met elkaar, hetgeen tot uitdrukking komt in de formele gelijkenis der zinsstructuren en bewoordingen. Ze kunnen gezamenlijk als ‘opwekking van de ziel’ worden gekarakteriseerd. Op dezelfde wijze is er een wederkerige verbinding van de strofen 2 en 3 enerzijds en de strofen 6 en 7 anderzijds: in deze vier strofen komen de oorzaak en de aard van Christus' lijden te staan tegenover het heilzame gevolg. Daarbij vermelden de strofen 2 en 7 uitdrukkelijk de heilshistorische kern van het hele gebeuren. Maar ook de strofen 3 en 6 vormen elkaars pendant: het neersijpelende bloed èn de daaruit opschietende bloem. In het ‘hart’ van het gedicht tenslotte vormen de strofen 4 en 5 de kern van de visuele verbeelding, op de grens van werkelijkheid en droom.

7

Waaraan moet het toegeschreven worden, dat Revius' lied op moderne lezers de indruk maakt van een visioen? Vanwaar die blijkbaar door velen ervaren mysterieuze sfeer waarover Van Es en anderen spreken?

Ik geloof dat de eerste strofe al begint met het creëren van een sfeer van versluierde aanschouwelijkheid. We bevinden ons a.h.w. ergens tussen waken en slapen. Weliswaar komt de ziel tot een toestand van wakker zijn, maar in de strofen 2 en 3 is het de ikfiguur (de dichter, de gelovige), die zijn trage, slaperige ziel moet opwek-

ken tot zien, alsof de ogen nog aan het nachtelijke schouwspel moeten wennen.

In de vierde strofe blijft die versluiering gehandhaafd of liever wordt ze expliciet in de woorden ‘En my dunckt’. De formulering hangt ook, zoals gezegd is, samen met een zekere reserve van de bijbelgetrouwe calvinist, die sober wil zijn in zijn verbeelding van het heilige. De dichter aarzelt, zijn fantasie als realiteit te tekenen en karakteriseert op die manier zijn verbeelde aanschouwing tegenover het schriftuurlijk-ware, dat b.v. in de strofen 2 en 3, 6 en 7 is uitgesproken. En het is nu juist deze aarzeling op de grens van realiteit en verbeelding, uitkomend in de woorden waarmee de ik zijn waarneming beschrijft, die de visionaire beleving voor de lezer mogelijk maakt. Hetzelfde effect heeft de vraagzin in de vierde strofe en de parenthese in de vijfde: ‘(of droomtet my?)’. Daarbij komt dan nog het eenvoudige noemen van de kleuren van de bloemen met hun subtiele klanknuances.

Ik geloof dus dat we niet ver mis zijn als we zeggen dat de ‘theologisch’ of liever de uit het geloof gemotiveerde schroom ten opzichte van het bijbelse gegeven verantwoordelijk is voor de mysterieuze sfeer, die wij als modernen lezers in ‘Bloedige Sweet’ ondergaan en die een wezenlijk moment in onze beleving uitmaakt.

Nu is het merkwaardig, dat we in Ronsards ‘Quand ce beau Printemps je voy’ iets vergelijkbaars aantreffen. Ook in dat gedicht ligt de gereserveerde aanschouwing voor de hand, immers de minnaar zoekt vergetelheid in de natuur, maar zijn verliefde obsessie maakt, dat hij overal zijn beminde in herkent. Vandaar wendingen als ‘Je pense voir’, ‘Je pense estre pris’, ‘D'elle je pense jouir’, ‘Pensant voir’, ‘Lors je fais croire à mes sens’, wendingen, die alle moeten uitdrukken, dat de minnaar-ik zich ervan bewust is, dat hij zich bevindt tussen obsessie en illusie. [47] Hij weet dat hij een boom ziet en desondanks lijkt het hem alsof hij daarin (ook) iets van de beminde herkent.

Nederlandse poëzielezers zullen hier makkelijk aan Achterberg herinnerd worden. Maar voor zover Ronsards obsessie met Achterberg te vergelijken valt, moet toch gezegd worden dat Ronsards werkwijze in het verbinden van de natuur en de geliefde een veel gekunstelder indruk maakt. Het is of hij met zijn illusie speelt, of hij de

47 Over de amoureuze obsessie vgl. Henri Weber, *La création poétique au XVIe siècle en France*, I (Paris, 1956), blz. 312-15.

lezer met nadruk verzekert: je merkt zeker wel hoe mijn verliefde fantasie mij parten speelt. Als dit waar is en de illusie als zodanig in het bewustzijn van de dichter blijft, mist Ronsards chanson iets van de laatste ernst, die Achterbergs poëzie zo overtuigend maakt. Welnu, kunnen we bij Ronsard spreken van een spel, Revius' uit eerbiedige schroom tegenover het heilige geboren terughouding ten opzichte van de eigen verbeelding geeft zijn gedicht een veel effectiever karakter van authenticiteit.

Zodra de dichter zijn visuele fantasie (de strofen 4 en 5) voltooid heeft en op de wijze van de allegorie verder gaat, durft hij weer zonder meer van ‘zien’ te spreken. De allegorie karakteriseert zichzelf als verbeeldingsaktiviteit (de strofen 6 en 7). Hier wordt ook geen fantasiebeeld aan de werkelijkheid van het bijbelverhaal toegevoegd, maar in de allegorische inkleding de betekenis van het verhaal verzinnebeeld. De gesymboliseerde werkelijkheid is naar de bedoeling van de dichter identiek met de openbaringswerkelijkheid der genade. Die allegorisch voor te stellen als een geneeskrachtige bloem is een essentieel andere zaak dan Gethsemané te sieren met roodgevlekte bloemen. Dit verklaart mijns inziens althans voor een deel, waarom we in de strofen 4 en 5 de eerder genoemde formules vinden, en in de zesde strofe weer ‘gewoon’ het woord ‘zien’. De visuele verbeelding, die Revius zo aarzelend en daarmee zo ontroerend introduceert, is meer dan de allegorie van de strofen 6 en 7 het esthetisch kernpunt van het gedicht. Dat betekent overigens niet, dat de 6e en 7e strofe het niveau van het voorafgaande verlaten om terug te keren tot het gemiddelde niveau van het goed geschreven religieuze gedicht. Want de dichter kan het onovertroffen visioen met het gloeien van anjelieren, rozen en flamboyanten in het halfduister voor de rest van het gedicht niet meer ongedaan maken. De gloed werkt na in de aanschouwing van de allegorische bloem der genade. En de lof van die ene bloedrode bloem wilde Revius bezingen.